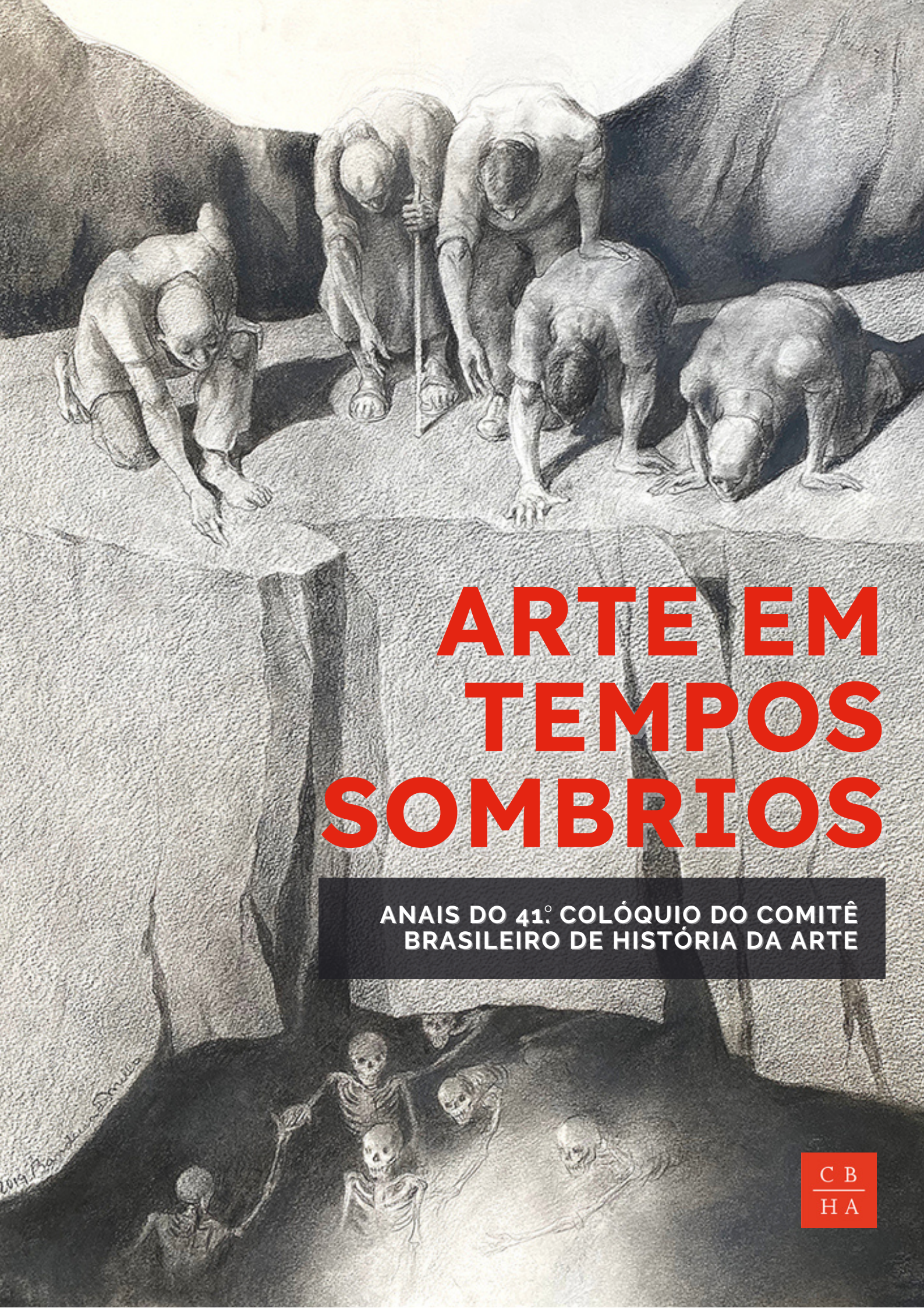

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CBHA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização

CBHA

Organização

UFRJ Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFU Universidade Federal de Uberlândia

UFPEL

UFRRJ Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972
Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)
Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)
Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)
Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)
Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)
Almerinda da Silva Lopes (UFES)
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)
Luiz Alberto Freire
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)
Marize Malta (UFRJ)

41° Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios
Comissão Organizadora
Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)
Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)
Marize Malta (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPel/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico
Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)
Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)
Blanca Brittes (UFRGS/CBHA)
Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)
Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)
Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)
Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)
Neiva Bohns (UFPel/CBHA)
Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)
Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)
Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)
Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa
Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação
Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41° Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em diálogo – evento on-line **-** 7 -11 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1317 p : 21X37 cm: ilustrado
ISSN: 2236-0719 - https://doi.org/10.54575/cbha.41

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do XXXIX Colóquio do CBHA.
CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte
Publicações, colóquios anteriores e demais informações estão disponíveis em:
http://www.cbha.art.br/index.html
Contato: cbha.secretaria@gmail.com

CDD: 709.81

Desocidentalizar Kandinsky: figura e abstração como retorno à arte originária russa

Mayã Gonçalves Fernandes, Universidade de Brasília
https://orcid.org/0000-0002-9600-6786
fernandess.maya@gmail.com

Resumo

O presente texto apresenta algumas provocações realizadas por Wassily Kandinsky em seu escrito "Regards sur le passé et autres textes" (1912 -1922). Em 1889, Kandinsky participou de uma expedição etnográfica em Vologda (Rússia) quando teve uma experiência estética com os povos originários Komi -Zyryan. As mesclas entre a cultura dos povos originários da rússia e o cristianismo ortodoxo narrados pelo artista, podem servir como rastro para perceber a sintaxe do artista e sua busca por uma arte abstrata que correspondesse a seus anseios pessoais. Assim, aponta-se a relevância da figura do cavaleiro – que remete a São Jorge, santo padroeiro da Rússia, e ao Xamã, tal como concebido pelos povos Komi - Zyryan – no desenvolvimento de uma sintaxe própria de Kandinsky.

Palavras-chave: Kandinsky. Povos originários. Abstração. Figura.

Abstract

The present text presents some provocations made by Wassily Kandinsky in his writing "Regards sur le passé et autres textes" (1912 -1922). In 1889, Kandinsky participated in an ethnographic expedition in Vologda (Russia) when he had an aesthetic experience with the indigenous people Komi-Zyryan. The mixtures between the culture of the indigenous peoples of Russia and the orthodox Christianity narrated by the artist, can serve as a path to understand the artist's syntax and his search for an abstract art that corresponds to his personal desires. Thus, the relevance of the figure of the knight – which refers to Saint George, patron saint of Russia, and to the Shaman, as conceived by the Komi-Zyryan – in the development of Kandinsky's own syntax is highlighted.

Keywords: Kandinsky. Indigenous peoples. Abstraction. Figure.

Em 2009, o historiador da arte Hubert Damisch em uma conferência intitulada *Remarks on Abstraction*, evidenciou a necessidade de refletir acerca dos rumos dos estudos sobre a arte abstrata na contemporaneidade. Em resposta à provocação de Damisch, percebo que a fortuna crítica sobre o assunto, sobretudo acerca das obras do artista e teórico russo Wassily Kandinsky (1866-1944), percorre timidamente o processo pictórico do artista e de sua busca por uma criação em dissonância com a arte ocidental. Além disso, entendo que existe uma dificuldade em compreender a coabitação entre figura e abstração, assim como a relação entre teoria e prática na pintura de Kandinsky. Outro ponto relevante é os estudos sobre as pinturas, poesias, os escritos teóricos e as xilogravuras serem realizados separadamente, o que contrasta com a proposta de uma arte única que o artista desenvolvia. Deste modo, este texto evidencia a importância da compreensão da totalidade das obras de Kandinsky, além de suas experiências estéticas para a elaboração da arte abstrata e de sua aproximação com a cultura e a expressão artística dos povos Komi, povos originários da Rússia.

Dentre os teóricos e historiadores da arte que comentam as aproximações entre as obras do artista e a cultura dos povos originários, destaca-se a recente pesquisa de Philippe Sers em *Kandinsky – Philosophie de L'art abstrait - Peinture, Poésie, Scénographie* (2016). O teórico indica que para compreender as obras de Kandinsky é fundamental que seja em sua completude, considerando a poesia, o teatro e as obras visuais, como participantes de uma única intuição criadora. Contudo, as menções aos povos originários ou ao xamanismo do norte da Rússia presente nas obras de Kandinsky aparecem timidamente no texto de Sers, sem o aprofundamento necessário que possibilite demonstrar a complexidade dos povos Komi e a pluralidade das imagens que Kandinsky contemplou em sua experiência estética com esses povos. Nesse sentido, reconheço a importância de estudos como de Sers ou de teóricos como Michel Henry em *Ver o invisível: Sobre Kandinsky*[1] que elabora uma argumentação espiritual e metafísica para justificar a produção do artista, mas dedica apenas um parágrafo para evidenciar a passagem por Vologda (Rússia).

Em todo caso, alinho-me com a historiadora da arte Peg Weiss, que em 1995 publicou *Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman,* pela primeira vez é possível encontrar um material completo sobre a temática que relaciona diretamente a experiência do artista com os povos originários Komi. Nesse sentido, Weiss, comenta que diferentemente de outros artistas das vanguardas europeias ou dos futuristas russos que buscavam um vínculo com os povos originários ou povos de outras nacionalidades, Kandinsky era o único que tinha de fato a formação de etnógrafo e que realizava uma investigação sobre outros povos[2]. Weiss ressalta que Kandinsky em toda a sua trajetória nunca omitiu

[1] HENRY, 2012, p. 42.
[2] WEISS, 1995, p. XVI.

a importância dos povos originários para a suas obras, sobretudo dos povos Komi – Zyryan[3], conforme aparece em sua experiência estética[4].

Em língua vernácula, em meados de 2015, a exposição "Tudo começa num ponto"[5], com a curadoria de Evgenia Petrova e Joseph Kiblitsky, no Centro Cultural Banco do Brasil, foi oportuna no projeto expográfico de modo que as obras do artista foram dispostas lado a lado com paramentas xamânicas, possibilitando ao público ter uma dimensão desse vínculo, tornando-se um marco para os brasileiros.

No catálogo dessa exposição, tem-se a contribuição do artigo intitulado *O objeto como ato de liberdade*. *Kandinsky e a arte Xamânica* (2015), de Sergio Poggianella, que possui um vasto catálogo de objetos xamânicos em sua fundação. Em sua argumentação, Poggianella indica

> Agora, associar a pintura de Kandinsky, argumento em gênero de competência da crítica de arte, com a parafernália xamânica, matéria da qual se deve ocupar a antropologia, é algo seriamente constrangedor.[6]

Poggianella propõe uma teoria intitulada de "object-specific"[7] em que os elementos estéticos e antropológicos nas obras de Kandinsky devem ser interpretados de modo "democrático"[8]. Contudo, compreendo que o próprio artista deixa evidente a intencionalidade em suas criações artísticas, sobretudo o caráter espiritual e em suas obras escritas e a busca por priorizar elementos orientais em suas obras visuais[9]. Para além disso, Kandinsky busca em suas obras a união entre elementos estéticos e espirituais, esforço expresso em *Ueber das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei* [1912] [*Do espiritual na arte e na pintura em particular*].

Em texto introdutório do catálogo *Tudo começa num ponto* (2015), Ania Rodríguez e Rodolfo Athayde comentam que

> Nesse período, Kandinsky encontrou vários artigos científicos dedicados ao povo Zyriane (Zyryan). Mas o que ele trouxe de seu contato com os Kómi e com a terra nórdica foi, principalmente, o amor por essa gente simples e até primitiva, por seu modo de vida e a sua arte [...] Kandinsky leu "Kalevala" e comentou o livro com grande entusiasmo. "Li 'Kalevala'. Admiro" — anotou em seu diário de 1889. Sem dúvida, Kandinsky conhecia bem o xamanismo, inclusive

[3] Povos Komi são povos originários que vivem atualmente na região da República de Komi, fundada e 1921, e nas províncias ao redor. Esses povos dividem-se em duas grandes etnias, os Komi - Zyryan e os Komi - Komi-Permyaks, conforme será aprofundado na segunda parte deste texto.
[4] WEISS, 1995, p. XVI.
[5] A exposição aconteceu nas galerias do Centro Cultural do Banco do Brasil, nas cidades de Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte.
[6] POGGIANELLA, 2015, p.30.
[7] Ibid, p.30.
[8] Ibid, p.30.
[9] SERS, 2016, p. 44.

> pelo livro de Nikolai Kharuzin, para o qual escreveu uma resenha.8 Além disso, na Rússia do fim do século XIX, o interesse pelo Norte e pela Sibéria crescia muito, assim como pelas antigas raízes que permaneceram na cultura russa depois da conversão ao cristianismo[10].

No artigo que surge a partir da exposição do CCBB, *Estética Musical e Xamanismo: Vassili Kandinsky e o Kelevala* (2017) Marcus Mota relaciona a experiência de Kandinsky com o xamanismo, sobretudo dos povos Komi e o poema Kelevala[11], como uma forma de construção de narrativas, evidenciando os elementos nas teorias de Kandinsky, como a temática da morte, a iniciação, o êxtase e seres zoomórficos[12] .

Ao observar a disposição dessa exposição específica, deparei-me com o quadro *Improvisação* (1913) e experimentei o que Kandinsky descrevia como experiência espiritual estética[13]. Na época, não entendia o que era uma obra abstrata, mas lembro como fiquei absorta naquele quadro. Os elementos da imagem diante de mim se completavam com as outras obras que estavam ao meu redor, um universo particular de Kandinsky habitava a exposição: o arco e a flecha, a figura do cavalo que se repetia inúmeras vezes nas obras de maneiras diferentes, as cores em tons distintos, a montanha e o cavaleiro. Todos esses elementos formavam uma narrativa e me fizeram questionar como Kandinsky pode formular sua proposta de uma sintaxe para o abstracionismo, como ele conseguiu introduzir-me dentro de seu quadro, assim como mais de um século atrás ele se sentiu extasiado diante o que vira em Vologodskaia Oblast[14]

No livro *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922 [1915]*, Kandinsky realizou uma provocação. Lista uma sequência de experiências estéticas com base em uma forte estrutura retórica envolvendo o leitor para justificar de uma vez por todas o seu distanciamento da arte naturalista para convencer-nos da necessidade da arte abstrata[15].

---

[10] RODRÍGUEZ; ATHAYDE, 2015, p. 11.

[11] Epopeia nacional finlandesa, compilada por Elias Lönnrot. A primeira edição foi publicada em 1835 e reúne canções orais populares.

[12] MOTA, 2017, p. 171.

[13] No relato de Marcus Santos Mota em um artigo intitulado Estética Musical e Xamanismo: Vassili Kandinsky e o Kelevala (2017), em que o pesquisador em estudos clássicos também relata a sua experiência estética no diante a mesma exposição no CCBB, que foi decisiva para a mudança de atuação de área de investigação acadêmica e que também percebeu o elo entre as obras abstratas de Kandinsky e as paramentas mágicas do Xamanismo mongol e siberiano diante da escolha curatorial em que Petrova e Kiblitsky realizaram.

[14] Vologodskaia Oblast é uma divisão federal da Federação da Rússia, semelhante ao que compreendemos no Brasil como Estados, englobando a cidade de Vologda, como também Cherepovets que possui uma população superior a cidade anterior. No relato de Kandinsky sobre a sua viagem até os povos Komi, o artista descreve o território, evidenciando a sensação que é transitar por diferentes ambientes "durante o dia, fazia quase sempre um calor escaldante, a noite era glacial" (1991, p. 85). É preciso pontuar que a província de Vologda está a 480 km ao norte de Moscou e Kandinsky realiza essa viagem de transporte térreo. Deste modo, insere-se que Kandinsky perpassa por Vologdoskaia Oblast e não somente por Vologda.

[15] Kandinsky demonstra sua insatisfação com a arte naturalista e a atividade de copiar de modo geral qualquer modelo da natureza que não seja nossa própria alma. Um exemplo é pertinente, em *Ueber das Geistige in der Kunst, insbesondere in der*

Dessas experiências, algumas chamam a atenção por relembrar Moscou. E certamente, essas recebem destaque dos historiadores e teóricos da arte. A primeira delas é a exposição dos impressionistas, em que Kandinsky relata seu encontro com a obra de Monet, *A Meda de feno* (1897). Segundo Kandinsky[16] a experiência foi tão "confusa", que ele demorou a reconhecer no quadro que se tratava de uma meda, onde ele procurou o objeto e chegou a achar que o pintor não tinha o direito de representar de maneira imprecisa. Mas ao observar atentamente:

> A pintura adquiriu assim uma força e um brilho fabulosos. Mas ao mesmo tempo, inconscientemente, o objeto enquanto elemento indispensável do quadro ficou desacreditado. No geral, eu tinha a impressão de que uma pequena parte de minha Moscou encantada já estava presente na tela[17].

Na sequência, Kandinsky ressalta a importância da experiência sinestésica que teve ao assistir a ópera Lohengrin de Wagner e foi a partir desses elementos, por meio da ressonância do som que apreendeu a possibilidade da união de todas as artes[18]

Kandinsky cita outra experiência, como a vez que contemplou uma obra de Rembrandt[19], e pela primeira vez teve consciência do tempo na imagem por meio do *chiaroscuro* "Logo me pareceu uma solução fácil demais dar vida desse modo aos elementos que eram então meus preferidos: o Oculto, o Tempo, o Angustiante". Esses elementos estão presentes nas obras visuais do artista, como também em suas poesias, como em *Giz e Fuligem*.

Giz e Fuligem

Oh, como ele vai devagar.
Se ao menos houvesse alguém que pudesse dizer a este homem:
Mais rápido, vá mais rápido, mais rápido, mais rápido, mais rápido,
mais rápido.
Mas ele não está lá. Ou está?[20]

Kandinsky traz em seu poema essa dualidade entre o claro e o escuro evidentes no próprio título, que podem sugerir camadas de transparência e opacidade que perpassam o próprio material, giz e fuligem. No corpo do poema, o artista insere o tempo, que parece dialogar com o personagem oculto na narrativa.

Malerei [1912] ele diz "Para o artista criador que quer e que deve exprimir seu universo interior, a imitação, mesmo bem-sucedida, das coisas da natureza não pode ser um fim em si. (2015, p. 57)".

[16] KANDINSKY, 1991, p. 77.
[17] Ibid, p.78.
[18] Ibid, 77.
[19] Ibid, 83.
[20] KANDINSKY, 2019, p. 105. Tradução nossa.

Esse personagem seria um cavalo? Seria um cavalo que aceita a mudança no ritmo imposta pelo artista? “Mais rápido, vá mais rápido, mais rápido, mais rápido, mais rápido, mais rápido.”[21] Soa como um galope do cavalo, figura que aparece diversas vezes representada em suas xilogravuras por toda a obra *Klänge* [1912], seja sozinho ou acompanhado do cavaleiro, as imagens que o artista nos apresenta evidenciam um universo do conto de fadas, mítico, pertencente à oralidade.

A figura do cavalo em conjunto com o homem, permite retomar a experiência estética que Kandinsky vivenciou com os povos Komi, tanto pela questão espiritual, quanto pela própria retomada cultural que Kandinsky, assim como outros artistas russos buscaram no início do século XX.

A experiência estética de Kandinsky com os povos Komi – Zyryan

É sabido que Kandinsky realizou uma viagem por Vologodskaia Oblast, até a província de Vologda, a pedido do governo de Moscou em conjunto com um grupo de etnógrafos para realizar uma atividade dupla de estudar direito criminal camponês, já que neste período de 1889 ainda atuava como jurista, buscando recolher a “sobrevivência de religião pagã que substituíam na população siriana [atualmente República de Komi] de camponeses em via de desaparecimento”[22] e de ocupar-se com um interesse particular, de se aproximar desses povos originários. Contudo, somente em seu ateliê em Murnau (Alemanha), décadas depois, que Kandinsky escreveu em seu livro de memórias um relato detalhado de sua experiência estética com os povos Komi na região de Vologda.

> Nunca me esquecerei dos casarões de madeira cobertos de esculturas. Nessas vivendas mágicas, vivi uma coisa que nunca mais se reproduziu. Elas me ensinaram a mover-me no próprio âmago do quadro, a viver no quadro. Lembro-me ainda de que, ao entrar pela primeira vez na sala, fiquei paralisado diante de um quadro inesperado: A mesa, as banquetas, o grande fogão, que ocupa um lugar importante na casa do camponês russo, os armários, cada objeto era pintado com ornamentos variegados que se desdobravam em grandes traços. Nas paredes, imagens populares: a representação simbólica de um herói, uma batalha, a ilustração de um canto popular. O canto vermelho (vermelho em russo quer dizer belo), inteiramente recoberto de ícones gravados e pintados, e defronte, uma pequena lâmpada pendurada que ardia, vermelha, flor brilhante, estrela consciente de voz baixa e discreta, tímida, vivendo em si e para si, altivamente. Quando, enfim, entrei no aposento, senti-me cercado de todos os lados pela pintura na

[21] Ibid, 105.
[22] KANDINSKY, 1991, p. 81.

> qual, portanto, penetrara. O mesmo sentimento dormitava em mim, até ali totalmente inconscientemente, quando eu estava nas igrejas de Moscou, [...]
> Foi provavelmente através de tais impressões, e não de outro modo, que tomou corpo em mim aquilo que eu desejava, a meta que mais tarde fixei para minha arte pessoal. Durante anos procurei a possibilidade de conduzir o espectador a passear dentro do quadro, de força-lo a fundir-se no quadro, esquecendo a si mesmo[23].

A viagem de Kandinsky aconteceu dentro do território de Vologodskaia, habitada na época em sua maioria pelos povos Komi-Zyryan. Os povos Komi são povos originários que vivem na região da Rússia oriental e ocidental. Na atualidade existe uma concentração desses povos na República de Komi[24], fundada em 1921 e na região ao seu redor, sobretudo na região de Vologda.

Segundo a historiadora e linguista Marja Leinonen[25], desde os séculos XII quando foram fundadas as cidades administrativas russas perto da área Komi e nos séculos XIII e XIV, observa-se um período de intensa "russificação" dessa população. A cristianização dos povos Komi ocorreu no século XIV, realizada pelo missionário russo Estêvão de Perm (1340-1396), que também fundou a escrita Komi.

Figura 1. Nome da autoria em sequência direta, O milagre de São Jorge e o dragão, XV-XIV. Madeira, gesso e tempera. 95,5 x 59,0 x 3,4. Vologda – Museu Estatal Russo. Crédito da imagem: Museu Estatal Russo.

[23] KANDINSKY, 2015, p. 87.
[24] Os historiadores utilizam-se do termo "Komi krai" para denominar os povos das etnias Komi -Zyrian e Komi - Permyaks. (VLASOVA, 2020, p. 255).
[25] LEINONEN, 2006, p. 235.

Leinonen[26] comenta que os povos Komi viviam nas margens dos rios Vym, Vyčegda, Vjatka e Kama. Posteriormente foram catalogados em duas etnias, os Komi- Zyryan e os Komi-Permyaks[27]. Para além dessas duas categorias, os povos Komi se subdividiam de acordo com os rios de cada região. Leinonen[28], explica que os Komi mantinham relações comerciais com os russos, finlandeses e outros povos que transitavam por esses rios, favorecendo as trocas culturais e religiosas, inclusive fomentando o cristianismo ortodoxo e as práticas xamânicas.

Essas relações entre os povos Komi-Zyryan e os outros povos, incluindo o processo de "russificação" da língua e de cristianização desses povos, pode ter inferido elementos visuais na própria cultura desses povos, sendo possível observar a presença de elementos cristãos em meio a cultura considerada pagã. Na Figura 1 observa-se um ícone cristão encontrado na região de Vologda, a representação de São Jorge sobre o cavalo e o dragão.

Os ícones que mostram a figura de São Jorge são os mais comuns da região de Nóvgorod e de Vologda. Jorge, natural de Capadócia, virou mártir durante o século III quando foi executado pelo Imperador Diocleciano (244-311) e foi um dos santos guerreiros mais cultuados no período de Bizâncio e na antiga Rússia. São Jorge matando o dragão pertence ao enredo difundido no mundo cristão oriental nos séculos VIII e IX. A arte dos povos originários está presente nas imagens realizadas daquela região, seja por meio da composição e das cores azul e amarelo. Na imagem, vemos na parte superior esquerdo Cristo abençoando a cena, acima ainda do lado superior esquerdo está Miguel com uma coroa, símbolo do mártir no Império Bizantino e ao centro do ícone está São Jorge, montado em seu cavalo branco, com a mão esquerda desfere o golpe com sua lança atingindo o dragão. Com a mão direita toma as rédeas do cavalo, garantindo o controle sobre o animal. Ao lado direito da imagem temos a imagem o rei em frente a porta, diante o animal, e São Jorge impedindo o avanço do animal.

Para o historiador da arte George Duby, os ícones possuíam a função de mediadores entre os humanos e o transcendental, são objetos mediadores e carregam consigo traços desse divino.

> Em sua maioria, esses monumentos, esses objetos, essas imagens serviam também de mediadores, favorecendo a comunicação com o outro mundo, um outro mundo de que pretendiam ser um reflexo, uma aproximação. Queriam torna-lo presente nesta terra, visível, quer se tratasse da pessoa de Cristo, dos anjos ou da Jerusalém celeste[29]

[26] Ibid, p. 236.
[27] Ibid, p.236.
[28] Ibid, p. 235.
[29] DUBY, 1995, p. 16.

Contudo, é preciso considerar que a relação com os ícones na Rússia é diferente de outros territórios. De acordo com a historiadora da arte Ievguénia Petrova[30], os "russos tomaram Bizâncio como modelo, mas os cânones bizantinos foram gradativamente adaptados ao gosto russo". Os ícones foram modificados de acordo com os interesses de cada região, de acordo com sua diversidade cultural, possibilitando expressões distintas de ícones em Moscou, Nóvgorod, Pskov, Vologda e Iaroslavl. Segundo Jean-Claude Marcadé, uma das distinções entre os ícones criados em regiões diferentes pode ser entendida por particularidades no uso das cores e características dos desenhos. Existe uma predominância dos ícones de Nóvgorod, que no período de XV e XVI demonstram um "colorido sonoro e puro, em que o principal lugar é ocupado pela cor vermelha (cinabre), virilidade e eloquência das personagens, laconismo e soluções expressivas"[31]. Já os ícones da região de Iaroslavl, como por exemplo, *O Concílio da Mãe de Deus* (1680), traziam o círculo desempenhando papel significativo na composição.

Jean-Claude Marcadé oferece um panorama sobre a formação dos ícones na Rússia.

> Os primeiros mestres iconográficos dos russos foram gregos cuja arte marca profundamente a iconografia da Rússia entre os séculos X e XIII. Pouco a pouco, caracteres especificamente eslavos surgiram em filigrana nos modelos canônicos bizantinos. A invasão tártara e a tomada de Kiev em 1240 contribuíram para a decadência deste grande centro artístico. Desenvolveu-se então, a leste, a escola de Vladímir-Rostov, ao passo que Nóvgorod "tornou-se, após a devastação de Kiev, o representante do estilo bizantino na Russ, razão pela qual se venera a escola de Nóvgorod como mais antiga escola russa". Quanto ao estado moscovita, viveu-se ali, a partir dos séculos XIV e XV, uma florescência de pintura de ícones. Para tanto, contribuíram a situação política (o enfraquecimento do jugo tártaro, a reunião das terras russas, o extraordinário renascimento religioso sob o signo do hesicasmo de São Sérgio de Rádonej, ao fim do século XIV)[32]

A população russa era considerada uma civilização religiosa ao ser enraizada nas tradições da Igreja Ortodoxa Oriental, permanecendo isolada da Europa antes do governo de Pedro I (1672-1725). Esse isolamento distanciou a cultura e as artes do Renascimento e da Reforma protestante, afastando-os das revoluções científicas do período moderno. No campo das artes, o ícone era utilizado como obra de arte e artefato religioso inserido no cotidiano. "Não só em lares e igrejas, mas também em lojas, escritórios e santuários à beira do caminho."[33]

---

[30] PETROVA, 2002, p. 46.
[31] MARCADÉ, 2002, p. 89.
[32] MARCADÉ, 2002, p. 87.
[33] FIGES, 2021, p. 41.

Nesse sentido, Figes explica que enquanto Kandinsky esteve com os povos Komi, buscou registrar os motivos xamânicos na arte desses povos e logo encontrou vestígios de uma cultura pagã mesclado aos os elementos cristianismo ortodoxo. Deste modo, não é surpresa ao observar os relatos de Kandinsky e perceber que o artista descreve os ícones religiosos lado a lado com uma tradição pagã. É descrito que por mais que o cristianismo fosse praticado pela cultura dos povos originários, as práticas xamânicas permaneceram, por exemplo, os Komi acreditavam em uma entidade nomeada de "Vörsa" que vivia na floresta[34], enquanto que Kandinsky narra a existência de ícones nas paredes de suas casas[35].

> Depois de retornar da região Komi, Kandinsky deu uma palestra sobre os achados da sua viagem na Sociedade Etnográfica Imperial de São Petersburgo. O auditório estava lotado. As crenças xamânicas das tribos eurasianas exerciam um fascínio exótico sobre o público russo dessa época em que, em geral, a cultura do Ocidente era considerada espiritualmente morta e os intelectuais buscavam no Oriente a renovação espiritual. Mas esse interesse súbito pela Eurásia também estava no âmago de um novo debate urgente sobre as raízes da cultura folclórica da Rússia[36].

Esse interesse de Kandinsky pelos povos originários é absorvido pelo artista e demonstrado em graus distintos de visualidade. Em algumas obras, é evidente presença dos elementos da cultura xamânica, a presença dos contos de fadas, e o próprio relato do artista, como por exemplo em que *Song of the Volga* (1907) parece ilustrar a experiência estética narrada em *Regards sur le passé et autres textes*[37].

Kandinsky retrata os sons que vem do rio Volga, um dos principais rios da Rússia, que nasce na região norte, desagua no mar Cáspio. Esse rio perpassa pela região de Vologda e de Moscou. O artista realizou essa obra com têmpera sobre papelão escuro, retomando a técnica que aprendeu quando ainda estava no ateliê de Franz von Stuck. Na imagem é possível perceber o sincretismo cultural e religioso. Na pintura é possível observar barcos similares aos barcos vikings. Segundo a arqueóloga e historiadora Else Roesdahl[38] os Vikings chegaram em suas expedições dentro da Rússia e mesclaram sua cultura com a população da região. No século X, "a Rússia teve uma dinastia de origem escandinava, e ligava os países do Norte a Bizâncio"[39]. Na figura 2, em um barco à direita observa-se um ícone preso ao mastro. A imagem divina representada centralizada no pequeno quadro retangular possui seu corpo pintado de azul e a parte superior da cabeça, indicando a auréola, a parte divina, pintada de amarelo. Essa figura pode estar

[34] FIGES, 2002, p. 442.
[35] KANDINSKY, 1991, 87.
[36] FIGES, 2002, p. 445.
[37] 2015, p. 87.
[38] ROESDAHL, 1995, 201.
[39] Ibid, 1995, 201.

simbolizando a imagem de Cristo, o ícone *Salvador Todo-Poderoso* (XVII), em que as cores e a posição dos elementos são compatíveis com o que Kandinsky nos apresenta em Fig.2.

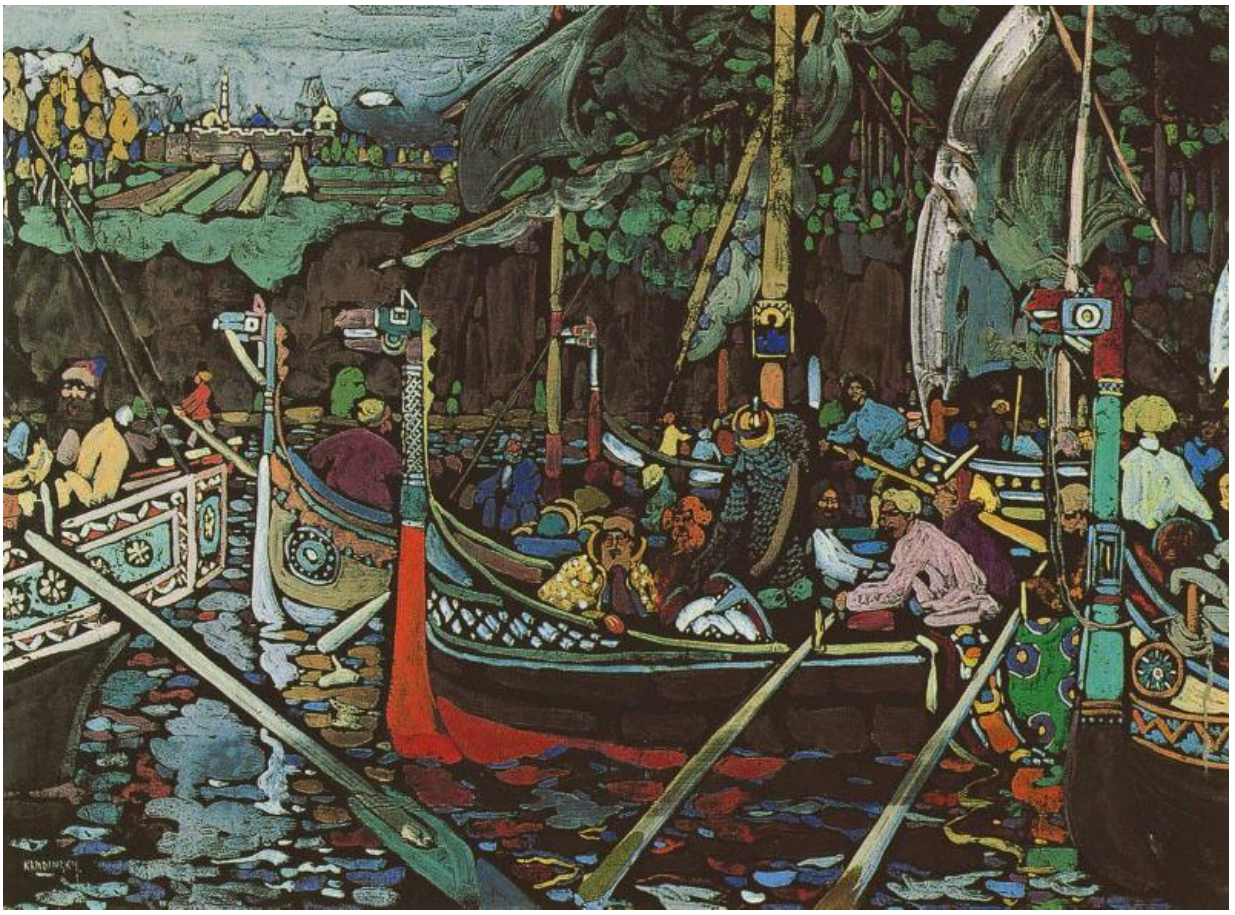

Figura 2. Wassily Kandinsky. Sons de Volga. 1906. Têmpera sobre papelão preto, 19,3 x 26. Centro Pompidou, Museu Nacional de Arte Moderna. Crédito da imagem: Centro Pompidou, Museu Nacional de Arte Moderna.

Em busca de compreender esses elementos, consigo rastreá-los nos povos Komi-Zyryan, seja em paramentas dos cultos religiosos[40], nos ícones cristianizados ou em objetos de uso cotidiano, conforme o próprio artista nos narra em sua experiência estética.

Nesse sentido, consigo perceber o interesse crescente de Kandinsky pela cultura desses povos, em sua necessidade pela pesquisa de sua ancestralidade e sua ligação com os povos do norte. O que é inegável para nós, teóricas e historiadoras da arte é que Kandinsky deixou em sua busca pela abstração e por uma sintaxe da arte, um rastro que nos guia até os povos originários da Rússia. Cabe a nós conseguir realizar esse percurso.

[40] Conforme nos apontam as imagens disponibilizadas no catálogo Tudo começa num ponto (2015) e que dado os limites deste texto não será possível abordá-los.

Referências

DAMISCH, Humbert. Remarks on Abstraction. Winter 2009, pp. 133 –154.

DUBY, GEORGE. História artística da Europa: a Idade Média. Tomo I. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1995.

FIGES, Orlando. *Uma história cultural da Rússia*. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro, Record, 2021.

HENRY, Michel. *Ver o invisível: sobre Kandinsky.* São Paulo: É Realizações, 2012.

KANDINSKY, Wassily. *Olhar sobre o passado.* São Paulo: Martins Fontes, 1991.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Tradução Álvaro Cabral, Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2015.

LEINONEN, Marja. The Russification of Komi. In: *The Slavicization of the Russian North. Mechanisms and Chronology.* Ed. By Juhani Nuorluoto. 2006.

MARCADÉ. Jean-Claude. Ícone e vanguarda na Rússia. *In: 500 anos de arte russa.* Brasil: Graficart, 2002.

MOTA, Marcus. Estética Musical e Xamanismo: Vassili Kandinsky e o Kalevala. In: Anais do SEFiM. V. 3, n. 4, 2017.

PETROVA, Ievguénia. Kandinsky no contexto da cultura russa do fim do século XIX e do começo do século XX. In: *Catálogo: Wassily Kandinsky: tudo começa num ponto*. CCBB, 2014.

PETROVA, Ievguénia. Arte Russa dos ícones até os Dias Atuais. *In: 500 anos de arte russa*. Brasil: Graficart, 2002.

POGGIANELLA, Sergio. O objeto como ato de liberdade. Kandinsky e a arte xamânica. In: *Catálogo: Wassily Kandinsky: tudo começa num ponto*. CCBB, 2014.

RODRÍGUEZ, Ania; ATHAYDE, Rodolfo de. Ponto de partida. In: *Catálogo: Wassily Kandinsky: tudo começa num ponto.* CCBB, 2014.

ROESDAHL, Else. A arte dos Vikings. *In:* História artística da Europa: a Idade Média. Tomo I. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1995.

SERS, Philippe. *Kandinsky – Philosophie de L'art abstrait - Peinture, Poésie, Scénographie*. Paris: Editions Hazan, 2016.

VLASOVA. V. Victória. Transformation of the Orthodox Religiosity the Komi Republic. *Slovebský národopis,* 68 (3), 2020.

WEISS, Peg. *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman.* New Haven–London: Yale University Press, 1995.

Como citar:

GONÇALVES FERNANDES, Mayã. Desocidentalizar Kandinsky: figura e abstração como retorno à arte originária russa. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1305-1317, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.110
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm